

Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro

*On landscape, time and deception in the work
of Domingos Loureiro*

SUSANA MARIA CLEMENTE DOS SANTOS PITEIRA*

Artigo completo submetido a 25 de janeiro de 2017 e aprovado a 5 de fevereiro 2017.

*Portugal, artes plásticas – escultura. Bacharelato em Arquitectura de Interiores e Design de Móveis, Escola Museu da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa. Licenciada em Belas Artes- Escultura, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes (FBAUP). Pós-Graduação em Espaço Público, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts (FBAUB).

AFILIAÇÃO: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal. E-mail: spiteira@fba.up.pt

Resumo: A obra de Domingos Loureiro, reclama a actualidade da estética e da natureza a partir de uma ideia de paisagem como feito cultural na sua construção material e imaterial, nas práticas artística actuais. Sempre permeada pelos valores ontológicos de uma certa tradição da pintura, esta obra em modo de palimpsesto, conduz-nos ao trabalho de intervenção pública, de espaço e interdisciplinar. **Palavras chave:** paisagem / pintura / escultura / práticas artísticas.

Abstract: *The work of Domingos Loureiro claims the currentness of aesthetics and nature. It approaches the idea of landscape in contemporary artistic practice as a concept materially and immaterially constructed by culture (Maderuelo, 2006). Continuously permeated by ontological ideals of the painting tradition, this work, in form of palimpsest, leads us to public intervention of spacial and interdisciplinary character.* **Keywords:** *Landscape / painting / sculpture / artistic practice.*

Introdução

A paisagem, artifício supremo das artes e da civilização ocidentais, tem assumido distintas formas de se expressar, dependendo do tempo e do lugar em que é considerada. Construção conceptual que adquiriu corpo notável através da

acção pictórica, a paisagem, joga-se no conflito entre cultura e natureza, traduzido na oposição secular entre beleza natural e beleza artística.

A experiência estética moderna longamente debruçada sobre a beleza artística, narcisicamente impôs uma estética do artifício, impedindo durante longo tempo uma reflexão abrangente sobre a paisagem. No âmbito das artes, a pintura salientou-se criando um género que se expressou em magníficas obras. Em meados do Séc. XX a paisagem protagonizou importantes alterações paradigmáticas ocorridas no seio das artes, nomeadamente nas questões teóricas que lançaram a emergência do conceito *public* no interior da linguagem da escultura, impondo a reconsideração do conceito de *monumento*, tradicionalmente associado à prática da escultura nos espaços públicos, propondo-lhe novas vias.

Neste contexto, a paisagem expandiu-se a par da escultura, constituindo-se a partir desse momento como suporte e meio artístico, superando assim o seu anterior papel de referente. As novas dimensões a que acedeu a paisagem cruzaram-na com outras disciplinas, originando distintas problemáticas ou ressuscitando aquelas que se encontravam inibidas na sua fundação moderna, não cessando desde então de produzir conhecimento com impacto directo em muitos âmbitos disciplinares e em especial nas práticas artísticas contemporâneas (Figura 1).

A obra Loureiro é-nos aqui central porque substantiva nas questões que enunciamos, reafirmando a actualidade da estética e da natureza a partir de uma ideia de paisagem como feito cultural na sua construção material e imaterial nas práticas artística actuais (Maderuelo, 2006). Sempre permeada pelos valores ontológicos de uma certa tradição da pintura, esta obra em modo de palimpsesto, conduz-nos ao trabalho de intervenção pública, de espaço e interdisciplinar.

Domingos Loureiro nasceu em 1977. Natural de Valongo, vive e trabalha no Porto, é licenciado e doutorado em pintura pela FBAUP e Assistente Convidado na mesma Escola. A sua obra plástica é relevante e diversificada expressando-se em diversos meios e processos, da pintura à arte pública, estando representada em diversas colecções publicas e privadas, e tendo já sido premiada internacionalmente.

1. Da obra

De um lado os efeitos de luz, do outro a paisagem implícita à prática artística de Domingos Loureiro, nas suas próprias palavras, uma ferramenta profundamente abstracta, e entre estes dois aspectos, a pintura agindo. Diríamos assim, que nos encontramos no pleno domínio do pictórico, uma vez reunidos

estes dois elementos ontológicos da pintura ocidental. A abordagem à floresta, no caso de pinturas como *Am' I right?* (Figura 2) ou *Considero-te parte de mim* (Figura 3), e de toda a série a que pertencem, tem a memória longínqua de desenhos que o autor fazia quando viajava de autocarro, registando em poucos segundos, árvores que ia avistando no caminho. Estas árvores tinham *carácter e humor*, o que podia conferir uma dimensão antropomórfica à imagem da paisagem que viessem eventualmente a compor.

O desenho que se apresentava prévio à pintura, deu lugar ao registo fotográfico para fixar os instantâneos de imagens apanhadas ao acaso, posteriormente remontadas sobre mdf, ao qual se subtraía através de talhe (escavação) o que estava a mais para definir a paisagem, abrindo um paradoxo entre a imagem rápida e o tempo que levava a realizar o talhe. No final, só a imagem se impõe e o trabalho exercido pela mão através de ferramentas permanecerá oculto, esquecendo-se o tempo que levou esta execução.

Os trabalhos assim realizados, alguns dos quais foram apresentados numa primeira exposição na Galeria Plumba, no Porto, em 2004, incorporam a ideia de matriz de madeira para xilogravura, enunciando a possibilidade da reprodução e da série. São trabalhos totalmente definidos pela qualidade do seu suporte industrial, tal como todos os que lhes sucederam até à data, como refere o autor, a certo momento, na sua tese de doutoramento:

respondem à necessidade de aumento do risco de fracasso da imagem segundo os processos mais consensuais da sua construção, nomeadamente a composição, a marca deixada pelo gesto, a sobreposição de camadas e a cor (Loureiro, 2016: 208).

E, continuando sobre a sua práxis artística:

onde a imagem previamente definida atuava como um processo de constrangimento a que se responderia de modo obediente. Apenas depois de concluídos os sulcos, a imagem ficaria totalmente visível (Loureiro, 2016: 208).

Mantendo as metodologias quanto aos meios técnicos já explicados anteriormente mas recorrendo a uma abordagem de instalação, a exposição *ERASE* (Figura 3), também na Galeria Plumba, no Porto, em 2006, desenvolve-se nas paredes da própria galeria instaurando um novo lugar. À parede subtraiu-se a matéria por meio de talhe, aparecendo nesta a forma que já lá estava. A Galeria enquanto espaço validador da obra, vê nesta circunstância, o seu papel redobrado, uma vez que é suporte da obra e ela própria em simultâneo.

Realizadas entre 2004 e 2012, estas obras em mdf escavado, definem-se a partir do suporte pelos condicionalismos que este pode apresentar,



Figura 1 · Domingos Loureiro, Ponte VLM, 2009. Projecto concebido em co-autoria com o estúdio And-Ré / arquitecto Francisco Salgado Ré VLM,. Fonte: www.archdaily.com.br/br/766066/ponte-vlm-and-re/552748ebe58ecea11900042d-perspective-section



Figura 2 · Domingos Loureiro, *Am' I right?*, 2005. Mdf pintado e escavado (220×440 cm, 8 módulos). Fonte: Domingos Loureiro.



Figura 3 · Domingos Loureiro, Considero-te parte de mim, 2006. Mdf pintado e escavado (220x440 cm, 8 módulos). Coleção privada, Madrid. Fonte: Domingos Loureiro.

verificando-se “que o suporte seria obviamente o recurso ideal para induzir o risco de fracasso ou de erro, mas também de descoberta e de revelação” (Loureiro, 2016: 209).

Decorrente de tais descobertas e revelações, mais uma vez, “O suporte não foi uma escolha ocasional, mas resulta de uma pesquisa iniciada com a realização do Mestrado em Pintura, concluído em 2011” (Loureiro, 2016: 208). Se até então a tridimensionalidade da obra era conseguida pela acção da mão, produzindo um relevo forte e por vezes profundo ao escavar o suporte de mdf da obra, para conseguir as condições para que exista projecção da sombra e da luz, nas séries de trabalhos sob o vidro (2011) ou sobre o plexiglass e vidro acrílico (2013/2016), a tridimensionalidade deve-se à espessura da matéria, a tinta, e da sua cor e à forma como estas projectam a sombra e a luz (Figura 4). Por isso:

Opta-se por não referir o desenho ou a perspetiva por se assumir a pertinência da pintura não estar associada a nenhuma categoria pré-definida. A seleção deste material entre diversos suportes experimentados, de cariz objetivamente industrial, foi por isso uma escolha natural. A opção por plexiglass, ou vidro acrílico, em detrimento do vidro, resultou da qualidade completamente incolor que no vidro não se apurara (Loureiro, 2016: 209) (Figura 5).

Para um pintor a tinta e a cor têm uma particularidade, a de estimular um certo virtuosismo. Temendo o fascínio por este processo, sem prescindir daquilo que é próprio da pintura, Loureiro, opta racionalmente por se afastar da pintura convencional. Interessa-se por materiais que sejam difíceis de controlar, como a madeira ou o vidro, na busca estimulante de *achar* novas possibilidades de sublime e de constrangimento.

Nesta busca estimulante, a sua mão trabalha incessantemente, actuando em cada acção, aplicando camada sobre camada de matéria ou retirando-a disciplinada e demoradamente. Os objectos por si criados, reclamam o toque, porque espessos, matéricos, promovendo a dupla relação entre a distância e a proximidade. Distanciamento da obra relativamente ao artista, ocultando o intenso trabalho da mão, autonomização do objecto e possível proximidade do observador, promovida pela percepção háptica da pintura.

Com a pintura agindo, concluímos assim a apresentação da obra.

2. Da paisagem

Trabalhar com a paisagem, ou a partir dela, pode carregar hoje a banalização com que este termo foi incorporado na linguagem comum. As consequências da sua utilização abusiva levaram a uma extensão do termo, que amplia os seus

múltiplos significados a uma expansão conceptual que lhe desvirtuou o sentido e o conteúdo originais (Maderuelo, 2005).

Mas, este não será o caso de Loureiro, que maneja criteriosamente na sua prática artística, todos os recursos que a pintura ocidental desenvolveu ao longo da história da arte. Na realidade, que género definirá mais o âmbito pictórico que a pintura de paisagem, a qual “testemunha a dominação do homem sobre a natureza, traduz uma percepção individual que revela mais o pintor, e a sociedade em que este vive, do que a natureza das paisagens” (Corne, 2009: 13). Loureiro, nas suas imagens apanhadas ao acaso, por registos fotográficos, começa por fixar elementos da natureza, em especial e numa primeira fase, de árvores. Posteriormente, organizava-as de outra forma, dando origem a uma nova imagem. Não estamos então perante uma acção de verosimilhança em que um elemento da natureza é representado por uma imagem sua equivalente. A natureza, é aqui usada apenas como pretexto, desmontada pela fragmentação das imagens que a representavam, artificializada. Depois, estes fragmentos, são reordenados a partir de uma ordem, em concordância com a pretensão mais ou menos consciente do pintor, que por isso organiza a sua composição de modo a orientar o olhar do observador, através de um enquadramento (moldura), criando assim uma separação entre o que está dentro e o que está fora. Por fim, ao objecto que resulta deste processo, pode dar-se um título, o qual já nada revela, por vezes, sobre o significado daquela primeira imagem da qual se partiu para tão complexa construção (ver Cauquelin, 2008:101).

A série de pinturas em causa assume-se pela via da “grandeza abstracta que Immanuel Kant admirava, comparando-a à lei moral, em que a expressão do belo absoluto e do infinito, a isolam das coisas humanas” (Corne, 2009: 15). Denuncia também matizes do barroco tardio ao comunicar alguma “exacerbação do tormento existencial, a efusão trágica das paisagens febris de um William Turner” ou uma representação do sublime (tema caro ao artista), “verdadeiro manifesto panteísta em que o esplendor da natureza “revelada” é o resultado de uma mediação interior” (Corne, 2009: 14). Para ainda incorporar algo de impressionista na representação instantânea da paisagem, vontade que “acarretará uma verdadeira dissolução das formas nas vibrações luminosas” (Corne, 2009: 20). Porém, os meios que dão corpo às obras, são produtos da contemporaneidade, os processos, os exigidos por aqueles, a mão ainda que fundamental, dilui-se acentuando o *constrangimento* (Loureiro, 2016: 197).

A paisagem já lá não está.

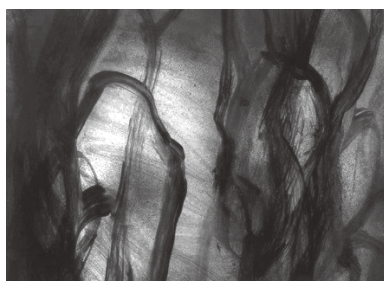


Figura 4 · Domingos Loureiro, vista da exposição *Erased*, 2006.

Mdf pintado e escavado, projectores, Instalação na Galeria Plumba, Porto, Portugal. Fonte: Nuno Pereira, Galeria Plumba.

Figura 5 · Domingos Loureiro, vista da exposição: *Em direção ao azul*, Silo- Espaço Cultural, Matosinhos, 2015.

Fonte: Domingos Loureiro.

Figura 6 · Domingos Loureiro, *Paisagem-corpo XV*, 2016.

Acrílico sobre plexiglass e moldura de cobre (29x40 cm). Fonte: Domingos Loureiro.

Do tempo

Os monumentos são meios de propaganda, elementos que mantêm a memória colectiva e pontos de referência urbana que consolidam e completam a terceira dimensão de um espaço urbano que é essencialmente plano, acrescentando-lhe a dimensão temporal: o tempo da memória (Piteira, 2003).

A ponte pedonal e ciclável VLM (Figura 1), projecto concebido por Loureiro em co-autoria com o estúdio And-Ré / arquitecto Salgado Ré, afasta-se desta lógica do monumento como consequência da lógica sua dissolução segue uma via diferente na prática da arte pública.

Assim, a ponte pedonal VLM resulta de um trabalho entre disciplinas, a arquitectura e a pintura, numa intervenção urbana, cuja estrutura em madeira se estende por 160 metros na Avenida Vilamoura XXI. É uma obra dialéctica ligada ao sítio, ao estar comprometida com o ambiente do qual tomou a motivação, intervindo na paisagem, servindo-se dela como suporte e como meio, e afirmando a horizontalidade que se opõe à verticalidade do monumento tradicional.

Tal como nas obras artísticas dos *earthwoks* é o movimento dos corpos que percorrem o tabuleiro da ponte, que permite o entendimento da(s) paisagem(ns) circundante(s). O mesmo acontece, quando se abordada a ponte pelo exterior, a parede de madeira com 25 metros que acompanha um dos lados da estrutura, na qual foram criadas duas imagens dinâmicas, apenas visíveis como um todo com o movimento dos carros que circulam na ponte viária que lhe é paralela (Domingos Loureiro e Francisco Ré, comunicação pessoal, 2016), em “que a sequência de imagens, composta por 180 tábuas pintadas à mão, funciona como “frames [imagens fixas] de um filme” (Francisco Ré, comunicação pessoal, 2016) (Figura 1). As imagens mimetizam elementos da natureza que conseguimos então ler como paisagem.

Do logro, em modo de conclusão

Na obra de Loureiro, a paisagem, é mais do que um tema, será certamente um pretexto para partir para o trabalho e uma delimitação cultural, oscilando “sempre entre um imaginário empático do artista e a busca de uma realidade objectiva” (Corne, 2009; 25) que no caso do artista começaram por ser as árvores. A sua pintura, demarca-se das convenções tradicionais desta disciplina. A ponte pedonal VLM, dependendo de como a queiramos olhar, tanto pode estar no domínio da escultura, como da arquitectura, sendo contudo a dimensão pictórica que lhe afirma o singular carácter.

Referências

- Cauquelin, Anne (2008) *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70. ISBN: 978-972-44-1404-1.
- Corne, Eric (2009) *Paisagens Obíquas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea – Colecção Berardo. ISBN: 978-989-8239-09-9.
- Loureiro, Domingos (2016) *Sublime e Constrangimento*. Tese de Doutoramento. Porto: FBAUP – Universidade do Porto.
- Maderuelo, Javier (2005) *El Paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores. ISBN: 84-96258-56-4.
- Maderuelo, Javier (Dir.) (2006) *Paisaje y Pensamento*. Madrid: Abada Editores, S.L. 235pp. ISBN: 978-84-96258-84-6.
- Piteira, Susana (2003), "Monumento e Anti-Monumento: A simbologia da escultura publica", *Arte e Espaço Público*, Boletim interactivo da APHA, 1, 7p. [Consult. 2016-12-04] Disponível em www.apha.pt/boletim/boletim1/default.htm